

9. DET MEDIALISERADE SAMHÄLLET

av Pelle Snickars

I slutet av 1930-talet beslutade sig landets största filmbolag, Svensk Filmindustri (SF), för att göra en kortfilm om den "nya" svenska mediala verkligheten. Uppslaget var att producera en film som handlade om hur det gick till att göra en dagstidning. Ambitionen var också att visa hur den moderna pressen blivit alltmer beroende av samtidens kommunikationsmedel. Med filmens hjälp skulle den mediala verklighet som tidningsredaktionerna beskrev och framställde – ja, rentav fabricerade – visas upp på biodeuken. På SF:s kortfilmsredaktion förefaller man ha frågat sig hur verkligheten egentligen relaterade till mediebilderna av denna, så som man nu kunde läsa om den i tidningen. Och hur kunde man representera det på film; det vill säga, hur skulle man gå till väga för att genom ett medium representera ett annat mediums sätt att presentera verkligheten?

Väl färdig fick filmen den mediemoderna titeln, *Varje dag en världsrevy*, en träffande metafor som fångade filmberättelsens metamediala innehåll. Filmen började med ett snabbt montage av tryckpressar och dagsfärska tidningar som smidigt gled genom ett automatiserat produktionsflöde. I en kort prolog iscensattes ett bildcollage av människor som alla satt med sin egen färdigtryckta tidning. De läste den på sitt sätt, tittade upp och kommenterade tidningen in i filmkameran. "Tänk att dom bara orkar: bomber och bomber – stackars människor", beklagade sig till exempel en äldre herre. En högdragen präst fann en artikel om kyrkans kris intressant, en direktör såg sina aktier stiga, en hemmafru jublade över en realisation, och en familj ville gå på bio: "Ja, vi ska se vad som går på SF-teatrarna".

Alla dessa personer läste bara ett blad: liberala *Stockholms-Tidningen*. *Varje dag en världsrevy* var nämligen en samproduktion mellan SF och denna tidning. Filmen var därför full av insmugglad reklam. *Stockholms-Tidningens* logotyp återkom ständigt, reportrar flög iväg på uppdrag med SF:s flygplan, och familjen som skulle se på bio gick naturligtvis på SF:s biografer. Som en beställningsfilm mediebolag emellan hade *Varje dag en världsrevy* olika syften: SF ville göra en rapp, underhållande och medialt underfundig kortfilm, och

Stockholms-Tidningen ville skapa publicitet kring sin produkt. Resultatet blev en ovanligt lyckad kortfilm där ett äldre medium (re)presenterades genom ett yngre.

Mediemodernitet

Modernitetens massmedier var inte sällan sammanblandade med varandra på olika sätt; berättelser vandrade mellan medieformerna, tidningar och filmbolag ägdes av samma bolag och så vidare. Kortfilmen *Varje dag en världsrevy* var resultatet av en sådan konstellation, men den visade framför allt hur verkligheten under trettioalet blivit alltmer medial – ett tema som spänstigt turnerades i filmen. *Varje dag en världsrevy* anspelade på en distinkt modern verklighet präglad av att både tid och rum förtätats.

Den svenska moderniteten hade under trettioalet medialt uppgraderats på flera sätt, även om det som man ibland kallar för mediemodernitet anlände relativt sent till Sverige. Internationellt brukar sekelskiftet 1900 framhållas som ett slags brytpunkt för övergången till ett samhälle präglat av medier och masskultur; 1914 fanns det exempelvis fler biografier i England och Tyskland än idag. I Sverige var det inte alls fallet; där infann sig moderniteten senare och den massmediala transformering av samhället gick långsammare. Först under mellankrigstiden, speciellt efter det att Rundradion börjat med sina sändningar 1925, började samhället sakta att fyllas med medier. Det medialiserade samhället – det vill säga att medier influerade, berörde och rentav präglade hur samhället framställdes och uppfattades – skall inte förväxlas med olika former av samhällelig mediering.

“Kommunikation genom medier har historiskt alltid utgjort en central aspekt av [samhälleliga] institutionernas sätt att fungera”¹, för att tala med medievetaren Mats Ekström. Det medialiserade samhället innebar något mer, något större. Vårt moderna samhälle är ju i mångt och mycket organiserat genom olika medieteknologier.

Det medialiserade samhället var dock inte något som plötsligt uppstod. Snarare bör det förstås som ett slags socio-historisk process vilken under den högindustriella epoken gradvis flyttar fram sina positioner. Medier började helt enkelt bli viktiga. Det är exempelvis symptomatiskt att audiovisuella medier i mellankrigstidens två totalitära regimer hade en mycket framträdande roll. Lenin lär ha hävdat att filmen var

¹ Mats Ekström, *Politiken i mediasamhället: om nyhetsintervjuer och fotojournalistik* (Malmö: Liber, 2006), 11.

Sovjetunionens viktigaste medium, och i Nazi-Tyskland byggde Goebbels snabbt upp en imponerande medial propagandaapparat.²

I Sverige kännetecknades övergången till ett slags medialiserat samhälle å ena sidan av ett successivt ökat mediebruk bland befolkningen i stort. Bara några år efter att Rundradion börjat med utsändningar i etern räkandes publiken i miljontal, och biografbesöken var fem miljoner fler vid trettioalets slut än vid dess början. Å andra sidan blev medier centrala i alltfler sammanhang – från fritid och underhållning till arbetsliv och politik. Just politik är karakteristiskt i sammanhanget. Om exempelvis Per Albin Hansson på sin 50-årsdag 1935 såg sig mer eller mindre tvingad att ställa upp på ett SF-filmreportage på regeringskansliet – han gör bort sig, säger fel och man får ta om – var det för Olof Palme en självklarhet att prata politik framför radiomikrofoner och tv-kameror bara drygt tjugo år senare. Den politiska effekten av ett nog så lyckat tal i en enslig folkpark var ju försumbar om inte medierna var på plats och rapporterade – eller som Palme uttryckte saken senare: “vad hjälper det om jag haft ett pangmöte med flera tusen människor i Kungsör, om flera miljoner tv-tittare samma kväll får en helt annan information, i helt andra frågor?”³

Inom den svenska arbetarrörelsen fanns det under 1900-talet första decennier ett slags medialt motstånd – pressen undantagen. Det tog sig olika uttryck men berodde framför allt på djupt präglade kulturella föreställningar kring textens och det talade ordets höghet, vilka knappast förändrade sig över en natt. Ord och läsande stod i centrum; arbetarrörelsen odlade ett slags textens mediestrategi som skulle få proletärerna att stiga från okunnighetens mörker mot kunskapens ljus. “Det tryckta ord, sprider ljus över jord”, stod det exempelvis på typografernas röda standar i Örnköldsvik under tiotalet. Bildmedier var länge förknippade med låg kulturell status; bläddrar man till exempel i Tage Erlanders dagböcker så läser han eller går på teater för att roa och bilda sig – knappt en filmpremiär är noterad i dem. Det socialdemokratiska ungdomsförbundet var i själva verket tongivande

² Även om audiovisuella medier i dessa totalitära stater togs i propandistiskt bruk var ländernas medieutbud långt ifrån ensidigt. Sergei Eisensteins montagefilmer gick till exempel ganska dåligt på Moskavs biografer; folk föredrog amerikansk underhållningsfilm. Den mediala masskulturens roll i Nazi-Tyskland är också omdebatterad. Den som exempelvis inte hade lust att hurra på rikspartidagarna i Nürnberg 1935, kunde istället på stadens Apollo-Theater jubla åt en lättklädd holländsk steppdanstrupp som uppträdde parallellt med Hitler. Att det ända fram till 1940 fortfarande visades mest amerikanska Hollywoodfilmer på de tyska biotekarna antyder också ett ideologiskt tvetydigt medielandskap.

³ Intervju med Olof Palme i *Vi*, nr. 46, 1980. Citerat från Gunnela Björk, *Olof Palme och medierna* (Umeå: Borea, 2006), 250. För en diskussion kring arbetarrörelsen och medierna, se *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007).

redan i landets första massmediala debatt – kampen mot “smutslitteraturen” och “biografeländet” under 00-talet. Som redaktör för tidskriften *Fram* skrev Per Albin Hansson 1909 att “5.000 kg Nick-Carter anlände för några veckor sedan för att kastas ut över landet.” Upprört manade han till bojkott och “hänsynslös kamp”, så att inte “vår ungdom skall systematiskt förgiftas och ledas in på brottets sumpväg.”⁴

Mediemodernitetens varierade utbud åstadkom därför bara små avtryck i arbetarrörelsens tidningar och tidskrifter; futtiga två artiklar om film publiceras till exempel i idétidskriften *Tiden* under 1910-talet. Filmen var alltför lågkulturell och andligt ovärdig arbetarklassen – fastän merparten av den tidiga biografpubliken utgjordes av just arbetare. Medialiseringen av samhället bejakades alltså inte av alla. Inte minst fanns det ett motstånd som tog sig klassmässiga uttryck. Företrädare för arbetarrörelsen – liksom den svenska borgerliga offentligheten – var under mellankrigstiden oroade för att de breda folklagren skulle duperas av massmediernas utbud. Aversionen gentemot mediasamhällets framväxt luckrades emellertid upp. Inom arbetarrörelsen började man under tjugotalet att använda sig av både film och radio i det politiska opinionsarbetet. Knappt hade Per Albin hållit sitt berömda folkhemstal, skriver radiohistorikern Karin Nordberg, “förrän brodern Sigfrid, LO-tidningens redaktör och drivande kraft inom ABF, introducerade radiocirkeln som en gren av radions folkbildningsuppdrag. Arbetarrörelsen, folkbildningen och folkhemstanken blev en vinnande treenighet i radion.”⁵

Medial mellankrigstid

Även om det är problematiskt att fastställa historiska brytpunkter – mediehistoriens periodisering är sällan densamma som händelsehistoriens – så accentuerades mediers betydelse i Sverige kring 1930. Framför allt var det radions förtjänst, men även filmmediet vitaliserades som en följd av ljudfilmens genombrott. Under mellankrigstiden började massmedier att påverka och förändra människors vardag på ett sätt som tidigare inte varit fallet. Dels speglade medierna de förändringar som den svenska moderniteten genererade, dels var samma medier aktiva att utforma och framställa dessa ibland omvälvande

⁴ Per Albin Hansson, “Förbrytarehandböcker. Nick-Carter-litteraturens draksädd”, *Fram* nr. 3, 1909.

⁵ Karin Nordberg, *Folkhemmets röst – radion som folkbildare 1925-1950* (Stockholm: Symposion, 1998), 13.

transformeringar. En följd av detta, som filmen *Varje dag en världsrevy* alluderade på, var att flertalet människor var bättre informerade än tidigare. Kunskapen om Sverige och omvärlden hade ökat, och genom framför allt radioetern hade landet fogats till en helhet. Det hade tagit ungefär en generation för svenskarna att vidga sina vyer. Redan under 00-talet kunde man förvisso i *Nordisk Filmtidning* läsa om de rörliga bildernas sätt att transportera åskådaren i rummet. “Jag har sett Niagaras ofantliga vattenmassor smulas sönder i dimma, araber på kamelryggen glida genom brännheta öknar, eskimåer på valrossjakt, indiska fakirer [och] Italiens konstverk... Hela jordytan med alla dess intressanta och lärorika företeelser, hvars flertal kinematografien förutan aldrig skulle ses af våra ögon, avslöjar sig numera på biografduken.”⁶ Masspressens uppkomst årtiondena efter sekelskiftet, filmmediets genomslag i offentligheten under tiotalet och radions under tjugotalet – en apparat som i mitten av trettioalet i princip fanns i vartenda svenskt hem – hade alla bidragit till ett medialiserat samhälle. Vetskapen om det som låg utanför den sfär man själv rörde sig i (gården, orten eller staden) reglerades av det som medierna kontinuerligt rapporterade om. Mediehistoriskt brukar man just dela upp tidens mediebruk i en privat och en offentlig sfär. Om radion och grammfonen var något som man lyssnade på hemmavid, var filmen ett offentligt nöje som präglades av ett annorlunda konsumtionsmönster. Men i allmänhet reflekterades det inte nämnvärt över hur dessa medier grep in i och förändrade människors vardag; tvärtom kännetecknades mediebruket snabbt av en naturlig självklarhet.

En film som *Varje dag en världsrevy* – som gick upp på biograf 1937 – antyder just konturerna av denna svenska mediemoderna förändring. Filmen producerades inom ramen för SF:s livaktiga kortfilmsavdelning, och visades, precis som SF-journalen, som förfilm på landets biografer. Mediehistoriskt är filmen fascinerande som en informativ kortfilm om arbetet på en modern dagstidning. De olika tidningsredaktionerna presenterades sakligt av berättarrösten, liksom ett antal kända med(ie)arbetare. Else Kleen-Möller, som skrev om mode, konstkritikern Gustaf Näsström, och Bengt Idestam-Almquist som var filmkritiker, spelade alla i filmen sig själva. Framför klipp ur svenska stumfilmer sågs Almquist formulera några kritiska rader, och i nästa sekvens på konstsalongen la Näsström huvudet på sned när han betraktade en tavla av Helene Schjerfbeck. Klipptekniskt valde SF och

⁶ Levi Carlsson, “Om våra dagars kinematografi” *Nordisk Filmtidning* nr. 3, 1909.

Stockholms-Tidningen att presentera dessa redaktörer sittande vid sina skrivmaskiner mot fonden av en filmduk. Ord och text tog alltså hjälp av rörlig bild; ett medium representerades genom ett annat, och även pressfotograferna fick ta sina bilder mot en filmfond av bakprojektion. “Vi låter sporten virvla förbi i samma snabba scener som vi återfinner den dagligen på sportsidorna”, påtalade berättarrösten till bilder av några intensivt knapprande sportjournalister. Därefter brusade världsrapporter in över knastriga telefonlinjer; nyhetssekvenser från Paris blandades med marscherande soldater i Berlin. Och från London visade filmen närbilder av reläer och ett nätverk av telefonkablar i en tidstypisk växel – bemannad av idel kvinnor. Genom modernitetens medier hade världen krympt, eller som en leende ung man påpekade i filmens prolog: “det är ändå kolossalt: det hände i Berlin i natt klockan halv fyra, och så står det i tidningen idag klockan åtta; det är verkligen fint.” [bild 1-6]

Filmmediet har ibland relateras till den övergripande frågan om modernitetens framväxt.⁷ Urbanisering, massproduktion, kommersiell underhållning, masspubliker, den nya kvinnan i offentligheten, teknologier för kommunikation och transport, nya sätt att se – alla dessa större kulturella frågekomplex har kunnat fokuseras genom filmens lins. Det svenska medielandskapet kring 1930 dominerades dock av pressen. I stort sett varje svensk stad hade sin egen lokaltidning, och pressen utgjorde fortfarande den huvudsakliga informationskanalen för människor i allmänhet.⁸ Men det tryckta ordet hade fått konkurrens av audiovisuella medier – liksom av illustrerad press. Under trettioalet startas

⁷ Se exempelvis Leo Charney & Vanessa R. Schwartz, red., *Cinema and the invention of modern life* (Berkeley: University of California Press, 1995).

⁸ För en diskussion om svensk press under mellankrigstiden, se band III, “Det moderna Sveriges spegel”, av Karl Erik Gustafsson & Per Rydén red., *Den svenska pressens historia* (Stockholm: Ekerlid, 2000-2003).

flera bildtidningar i Sverige. Förebilderna är internationella – medieutvecklingen är strängt taget alltid internationell – där bildens relevans ökat markant. I Europa var den tidens bildtidningar ibland ansevärda massmedier; *Berliner Illustrierte Zeitung* hade kring 1930 en veckoupplaga på nästan tre miljoner exemplar. Mellankrigstiden kan därför på många sätt ses som en period där delar av den mediala offentligheten övergår från att vara textuell till att bli alltmer visuell. Genom filmen hade biograföfentligheten varit det en längre tid, men under trettioalet blir den urbana “visuella kulturens” bildutbud av reklam, affischer, skyltfönster och annonser mera påtaglig än tidigare.

Filmen och bildtidningarna var de främsta kanalerna för bildens ökade samhälleliga betydelse. Den illustrerade pressen hade en historia långt ner i 1800-talet, men i och med ny tryckteknik – det så kallade djuptrycksförfarandet – lanserades flera bildtidningar under trettioalet. Amerikanska *Life* och *Look* är de mest kända exemplen, och i Sverige är det tidningen *Se* vars första nummer utkom 1938.⁹ Faktum är dock att det under mellankrigstiden fanns en bred flora av olika slags bildtidningar. Damtidningar som *Hemmets veckotidning* och *Allers* baserade sig på ett rikligt bildmaterial, vid sidan om reportage, noveller och korsord. Även i dessa publikationer är det inte svårt att få korn på mediasamhällets framväxt; i ett nummer av *Allers* i augusti 1934 kunde man till exempel titta på mängder av fotografiska illustrationer, läsa om “kosmiska krafter i ett radiorör” och ta del av en längre text om det svenska filmsamfundet. Artikeln var skriven av Robin Hood – alias Bengt Idestam-Almquist, filmkritiker på *Stockholms-Tidningen* – som antydde att vissa medier redan blivit så gamla att de kvalificerade sig för att bli utställda på museum: “filmrelikerna räddas, en storstilad filmutställning förberedes, ett filmmuseum och ett forskningsinstitut växa fram under filmsamfundets hägn.”¹⁰

En annan samtida bildtidning var den arbetarrörelseanknutna *Folket i bild* som började ges ut 1934. Liksom ABF-föredrag i radion var ambitionen med denna bildtidning att använda ett nytt medium för att informera, propagera och agitera för arbetarrörelsens sak. Vid sidan av ekonomiskt stöd till A-pressen var satsningen på *Folket i bild* den främsta mediala verksamhet som den svenska arbetarrörelsen initierade fram till mitten av trettioalet – bara uppbyggnaden av en egen filmverksamhet några år senare var av samma mediestrategiska

⁹ Tobias Lindberg, *Ett nytt sätt att se: om bildtidningen Se 1938-45* (Göteborg: Nordicom, 2004).

¹⁰ Robin Hood, “Ett stort svenskt initiativ” *Allers*, nr. 33, 1934.

kaliber. “*Folket i bilds* program är: för arbetets ära, bildning och förströelse! Mot dålig smak, fjäsk och divakult!”, kunde man läsa i annonser. *Folket i bild* var tänkt som en alternativ bildtidning utan kungligheter eller filmstjärnor; man strävade efter att motverka tidens “kommersialism” och excellerade i estetiskt tilltalande sovjet-ryska fotomontage.

[bild 7]

Försöken att etablera ett slags motkultur i *Folket i bild* tog sig olika uttryck. Våren 1936 gjorde bildtidningen exempelvis ett ironiskt reportage kring spelfilmen *Flickor på fabrik* som producerats av Europafilm. En film med motiv från fabriksmiljö är ju “onekligen inte så vanlig, men det märks också granneliga att filmstjärnorna [...] rör sig i en vilt främmande värld. Maken till jolmig romantik har väl sällan skådats på våra filmdukar”, recenserade man sarkastiskt.¹¹ Två nummer senare följdes kritiken kongenialt upp genom att låta “riktiga fabriksflickor” recensera och kommentera *Flickor på fabrik*. De hänskrattade åt filmens hjältinga som skötte sin maskin iklädd sidenblus; “belyser ett socialt problem gör verkligen inte den [här] filmen.”¹² Kulturkampen mot kommersialismen återkom ständigt i *Folket i bild* under trettioalet. “Under många år har våra folkrörelser fört en hård kamp mot den smakförsämrade ’kolorerade veckopressen’”, hette det exempelvis på baksidan av ett nummer 1936. Även färgen var uppenbarligen ett problem; *Folket i bild* sattes därför i tvåfärgstryck – rött och svart. Men tidningen gick hem. Den publicistiska strategin var genomtänkt och *Folket i bilds* upplaga steg snabbt till nästan 120.000 exemplar i december 1936.

Kampen om kulturen i *Folket i bild* var ett tecken i tiden. Massmediernas utbredning under trettioalet genererade ett slags anti-medial reaktion – framför allt var det Hollywood som fick klä skott för “filmeländet” och den fördummande “amerikaniseringen”. 1937 publicerade till exempel *Tiden* en artikel om “problemet massmänniskan” som behandlade den moderna samtidskulturens förflackande tendenser. “Det har blivit ett axiom att vår tids kultur verkar nivellerande på människor och skapar ’massmänniskor’”, påtalades det,

¹¹ “Fabriksflickor på film”, signaturen I. Ö., *Folket i bild* nr. 4, 1936.

¹² “Fabriksflickor om *Flickor på fabrik*”, osignerad, *Folket i bild* nr. 6, 1936. För en diskussion av genus i relation till den illustrerade pressen i början av 1900-talet, se Ulrika Holgersson, *Populärkulturen och klassamhället. Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet* (Stockholm: Carlssons, 2006).

“varelser som likna varandra som standardvaror både in- och utvärtes.” Visserligen vände sig artikelförfattaren mot sådana generaliseringar, likväl påpekade han att det “givetvis [inte kan] förnekas att det i samtidens kultur finns åtskilliga element som verka nivellerande, bland dem brukar man främst utpeka den moderna tidningspressen, filmen [och] radion.”¹³

Massmedier *par preference* – filmen och radion

Under trettioalet inträffade det paradoxala att när medier börjat förändra svenskarnas vanor – från hur de möblerade sina hem med radion i centrum, till var de befann sig på lördagskvällen: på bio – så intensifierades den kritiska debatten om den mediala masskulturen. Det mest famösa exemplet var den så kallade “konserthusdebatten” i Stockholm i februari 1937, några dagar efter att filmpekorat *Pensionat Paradiset* (SF, 1937) haft premiär. Sveriges författarförening anordnade då ett möte som direktsändes i radio, där den nationella filmens låghet gisslades. Vilhelm Moberg beklagade sig exempelvis över “den svenska filmens andefattighet”. Visserligen var produktionerna “i tekniskt hänseende oklanderliga”, men innehållet var desto mer beklämmande, dundrade Moberg. “Vi har fått en fasansväckande möjlighet att reproducera dumheten och stupiditeten i massupplaga. Vi kan genom filmen skicka ut dumheten i massreproduktion över landet och mata människosjäälarna med det.” Författarföreningen krävde reformer, och förläggaren Carl Björkman sammanfattade sitt anförande med att slå fast att svensk film var “en skamfläck för vår kultur!”¹⁴

Filmhistorikern Leif Furhammar har i *Filmen i Sverige* påtalat att den svenska trettioaletsfilmen förmodligen är den mest utskällda kulturyttring som någonsin producerats i landet. Samtidigt har det gjorts försök att revidera bilden av konserthusdebatten som symptomatisk för mottagandet av svensk film under decenniet. Filmvetaren Per Olov Qvist

¹³ Magnus Nilsson, “Problemet massmänniskan” *Tiden* 1937, 403.

¹⁴ Rösterna från “konserthusdebatten” är citerade ur Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: Wiken/SFI, 1991), 127-128.

har till exempel tolkat debatten, dels som ett sätt för enskilda författare och debattörer att markera en position i offentligheten, dels som ett uttryck för frustration inför modernitet och masskultur överlag.¹⁵ Det var framför allt från ett kulturelitistiskt håll som bröstonerna mot de okultiverade filmerna kom. Utanför Sveriges gränser – med en snarlik massmedial debatt – fick det ödesdigra konsekvenser. För stora delar av den tyska högern var exempelvis Weimarrepubliken synonym med populärkulturellt och massmedialt “smuts och synd” [Schmutz und Schund]. Att de nazistiska bokbålen aktivt planerades och organiserades av en kulturereformistisk grupp är inte ägnat att förvåna. Men i motsats till vad man kan tro var nazisterna inte först med att bränna böcker under mellankrigstiden. Bokbålen i maj 1933 har en förhistoria och det förekom liknande tillställningar redan under det tidiga tjugotalet. På några fotografier kan man exempelvis skönja ett antal nitiska skollärare som med hjälp av sina elever samlar in bioprogram och populärkulturella häften och tidningar – för att bränna upp dem på ett fält. **[bild 8]**

Under mellankrigstiden blev det uppenbart att den mediala populärkulturen var betydelsefull för demokratiseringsprocessen i västvärlden. Den underminerade allt från kanonbildningar till kulturella konsumtionsmönster. Det berodde inte på dess estetiska eller politiska innehåll, snarare på de kulturella användarpraktiker som etablerades kring den vilka var avgörande för hur människor ordnade sin vardag. I Sverige var det kanske främst radiomediet som under trettioalet förändrade hur den arbetsfria tiden spenderades. 1934 framhöll Per Albin Hansson i *Röster i radio* att radiomediets röst “när alla medborgare.” Radion hade, enligt honom, en nationellt “förmedlande och sammanhållande kraft.”¹⁶ Det brukar framhållas att mediet därför åstadkom en nationellt “föreställd gemenskap”¹⁷, för att citera historikern Benedict Anderson. När Sven Jerring hörde radio för första gången 1923 tyckte han sig vara med om “en ny världs födelse.” I sina radioreminiscenser, *På min våglängd*, skrev Jerring att han då trodde att radion – och

¹⁵ För en nyanserad diskussion om “konserthusdebatten”, se Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv förlag, 1995).

¹⁶ Citerat från Nordberg, 237.

¹⁷ Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen – reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Daidalos, 1993). För en diskussion, se även Orvar Löfgren, “Medierna i nationsbygget: hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt”, *Medier och kulturer* red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlssons, 1999).

flygmaskinen – skulle förnya världen. “Var för sig var de mäktiga instrument i det alltomspännande samförståndets tjänst, tillsammans oövervinneliga. De skulle förinta

avstånden och skingra okunnigheten, till vilken allt split och alla kontroverser nationerna

¹⁸ Sven Jerring, *På min våglängd* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1944), 8.

Jerrings förhoppning grusades minst sagt under det sena trettioalet – internationellt användes radion då på ett propagandistiskt snarare än upplysande sätt. Men i Sverige var radiomediet under denna mörka tid en betydande tillgång för Sverige, inte minst under kriget. Som “landsfader” hade Per Albin radion att tacka för mycket av sin popularitet och framtoning. **[bild 9]**

Svensk Radiotjänst påbörjade sina sändningar i januari 1925. Med radion framträdde ännu en nod i modernitetens massmediala nätverk av tidningar, biografier, och illustrerad veckopress. På bara några år skaffade sig en fjärdedel av landets hushåll radiolicens. Radion var från första början ett slags reformistiskt medium; ett medium där populär kommersiell underhållning var bannlyst till förmån för didaktisk upplysning – 1928 sändes till exempel mer än 400 radioföredrag. I mitten av trettioalet uppgick antalet radiolicenser till nästan en miljon, och eftersom Radiotjänst räknade med att varje licens hade ungefär tre lyssnare, lär vissa sändningarna hörts av uppemot tre miljoner svenskar – mer än hälften av hela befolkningen. Radioindustrin gick följaktligen på högvarv. Vid sidan av många andra företag byggde Asea radioapparater; bolaget sålde apparaten Concerton “med de makalösa röstresurserna: Concerton är radion för dem som vilja ha konstnärlig behållning av utsändningen.” Radioklubbar frodades också. “När för tio år sedan rundradion, det nya, underbara kommunikationsmedlet, som man hörde talas om från Amerika, på allvar blev aktuellt i Sverige,” skrev *Röster i radio* i en tillbakablick 1934, “omhändertogs den icke endast av... telegrafstyrelsen, utan omfattades också med utomordentligt intresse av stora grupper tekniskt orienterat och kunnigt folk runt om i landet.” Det bildades en mängd radioklubbar och föreningar för utbyte av erfarenheter om hur man bäst skulle “kunna taga emot och få nöje av radion.”¹⁹ I augusti 1934 deltog Radiotjänst på en internationell radioutställning i Berlin. En stor översikt av svenskt radioväsende hade tagits fram, och förhoppningen var att med en brant stigande kurva visa på mediets nationella popularitet. **[bild 10]**

¹⁹ “Radioklubbar jubilerar”, osignerad, *Röster i radio* nr. 46, 1934.

Radion förändrade svenskarnas medievanor hemmavid. På kvällen satt familjen samlad kring radioapparaten; man lyssnade på musik och nyheter, föredrag och uppläsningar. Utbudet var dock reglerat; populärmusik förekom till exempel i mycket begränsad omfattning. Radiotjänst, liksom förebilden BBC, var på många sätt ett slags bildningsborgerligt medium där ett mer publikt tilltal och marknadsmässigt utbud hölls på armlängds avstånd. Med filmen och biograferna förhöll det sig tvärtom. De rörliga bilderna var redan från början ett kommersiellt medium som verkade på en internationell marknad där utbud styrdes av efterfrågan. Spelfilm var dyr att producera och filmindustrin tog tidigt sikte på en masspublik. Alltsedan första världskrigets slut hade den amerikanska filmindustrin i Hollywood dominerat världsmarknaden. Den amerikanska filmen var under mellankrigstiden mer än dubbelt så populär som den svenska. Mönstret gick igenom även internationellt. Det var amerikanska filmer som drog publik till de allt fler biograferna i Europa. 1924 såldes det två miljoner biobiljetter varje dag i Tyskland, 1938 gick 250 miljoner fransmän på bio och året därpå räknade den brittiska biografnäringen med 23 miljoner biobesökare – varje vecka.²¹ Filmen var tveklöst tidens massmedium *par preference*, även om radion inte låg långt efter med sin geografiska räckvidd.

Ljudfilmens genombrott kring 1930 gjorde mediet än mer populärt. Svensk Filmindustri experimenterade till en början med skrymmande ljudutrustning och försökte på olika sätt göra ljudfilmer som skulle gå hem hos publiken. I en kortfilm, *Prov utan värde* (SF, 1930) lånade man exempelvis in Karl Gerhard, en stjärna på det medierade ljudets område, som snillrikt tematiserade sin egen uppenbarelse på filmduken – speciellt det faktum att man kunde höra hans röst. “Sveriges sol och salt” framförde bland annat kupletten “Den moderna romantiken” med ett antal strofer som direkt anspelade på den film han samtidigt uppträdde i. Apostroferande sig själv som “ljudfilmscharmör” sjöng Gerhard:

Här sitter jag och tar mig ton och sjunger käckt, som ni kan se, och som även ni hör. Men ingenting er förbluffar, vår nutid blott gruffar, och kräver varje dag en primör. Den moderna romantiken, samarbetar med tekniken

²⁰ Furhammar, 133.

²¹ Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970* (Frankfurt am Main: Fischer, 1997), 126.

och med gesten och musiken, och varietén. Att man publiken kan betaga, med att på film kupletter draga, ja det låter som en saga. [bild 11-13]

Karl Gerhard kom framöver att spela och uppträda i ett antal filmer. Intressant nog uttalade han sig också kritiskt om radiomediet – och dess, som han såg det, tämligen torftiga utbud: “bara uppfostran vill inte lyssnaren ha för sina [licens]pengar, han vill roas.”²² Från artisthåll förelåg en kritik mot utbudet i etern; lite tillspetsat ansågs alltså radion alltför torftig och filmen alltför kommersiell – Svensk Filmindustri anklagades just under trettiotalet ibland för att bara producera “pilsnerfilm”. Underhållande komedier gick förstått hem hos publiken, men bolagets produktion var bredare än så. Bland decenniets alla spelfilmer finns till exempel ett par produktioner som gjordes som en direkt följd av att socialdemokratin tagit ett större ansvar för landet. Sigurd Walléns spelfilmer, *Med folket för fosterlandet* (SF, 1938) och *Mot nya tider* (Svensk talfilm, 1939) var publikfriande och underhållande spelfilmer, iscensatta med ett politiskt vänsterpatos, vilka tecknade en socialdemokratisk version av den svenska nutidshistorien. *Mot nya tider* handlade om arbetarrörelsens pionjärår, men mediehistoriskt var *Med folket för fosterlandet* en än mer slående samtidspolitisk film. Tanken bakom “Jubileumsfilmen” – som denna hyllning till Gustav V allmänt kallades i pressen; filmen premiärvisades dagen före regentens 80-årsdag – var att skildra den svenska samtidshistorien genom att återanvända det dokumentära filmmaterial som Svensk Filmindustri bevarat i sitt filmarkiv sedan 00-talet. Manus skrevs av Erik Lindorm, som under ett par decennier producerat flera “bokfilmer”; ambitiöst upplagda planschverk där fotografier och illustrationer bildade stommen i ett slags mediala rundmålningar av det svenska samhället. Denna kompileringsstrategi återfanns även i *Med folket för fosterlandet*, med dess återkommande inklipp av journalmaterial. Det bevarade filmmaterialet dikterade till stor del manus och dialog – filmen handlade rentav om bolagets gamla arkivbilder.

²² Karl Gerhard, “Karl Gerhard ser på radio” *Röster i radio* nr. 40, 1934.

Med folket för fosterlandet excellerade dessutom i en flitig representation av medierad kommunikation. Telefoner, motorism, biografbesök och flygteknik var några exempel på de moderna teknologier som fick representera det svenska vardagslivet omvandling under mellankrigstiden. Vardagen flankerades i filmen av olika världshändelser. De utspelade sig dock inte i vardagen, utan – givetvis – i medierna. Filmmediet kommenterade helt enkelt sig självt. Att det var det nationellt ledande filmbolaget SF som stod bakom denna historiska generalmönstring av det tidiga 1900-talets olika kommunikationsteknologier var en händelse som såg ut som en tanke. Precis som i kortfilmen *Varje dag en världsrevy* – och för den delen *Prov utan värde* – var spelfilmen *Med folket för fosterlandet* såtillvida ett slags mediemodern folkhemsskildring som på olika sätt lyfte fram ett samhälle mer och mer präglad av medier. [bild 14-16]

Andra världskriget och medierna

Under andra världskriget förändrades det svenska medielandskapet på flera sätt. Statens informationsstyrelse grundades, framför allt med uppgift att granska medieutbudet. Filmcensur hade funnits sedan 1911, men nu fick även tidningsredaktioner direktiv om vad som fick tryckas eller inte. Vid sidan av filmen och pressen censurerade även brev, telegram, och telefonsamtal. Efter invasionen av Norge och Danmark ville Sverige på intet sätt stöta sig med Nazityskland, all ofördelaktig information filterades därför bort. Men även Sovjetunionen behandlades med silkesvantar; vintern 1939/40 rapporterade exempelvis Radiotjänst ytterst sparsamt om finska vinterkriget av rädsla för att irritera Moskva. På ett sätt innebar kriget därför en ökad medvetenhet bland svenskarna om mediernas betydelse för tidens informationsflöde; frånvaron av redogörelser – eller censurering av händelser – gjorde helt enkelt människor uppmärksamma på mediernas roll som ett slags kommunikativa filter.

På samma gång var medierna mer betydelsefulla än någonsin. När landets gränser stängts var det enbart genom dem som information om omvärlden – och kriget – kunde inhämtas.

Pressen var fortfarande tidens ledmedium med korrespondenter på plats ute i Europa. Men begäret efter att *se* kriget var också stort. Om det fanns intresse av att läsa om kriget i dagspressen, var folk även hugade att titta på rörliga bilder av det på de många biograferna. Kring 1940 fanns sedan länge ett intrikat medialt samspel mellan pressen och journalfilmen i sättet att rapportera om nyheter. Pressen var samtidigt snabbaste nyhetsmedium, men filmen kompletterade genom att i rörlig bild visa upp det som inträffat en tid efter.

Ett problem när det gällde den audiovisuella rapportering under kriget var just att tillräckligt snabbt få fram bildmaterial av händelser som inträffat. Kriget innebar att införsel av varor till Sverige avsevärt försvårats – något som även gällde celluloidremsor. Nyhetsrapporteringen i till exempel SF-journalen släpade därför efter under krigsåren. SF-journalens filmversion av Nazitysklands västoffensiv i maj och juni 1940 gick exempelvis upp på bio först i slutet av augusti. Med stora affischer gjorde SF då reklam för sin utländska sommarkrönika: “den första sammanfattande historiska filmskildringen av stormaktskriget från anfallet i väster till luftoffensiven mot England.” I journalen påpekades att filmen iordningsställdes utifrån det utländska filmmaterial som SF lyckats komma över. “Många autentiska filmer kommer säkerligen så småningom att göras om stormaktskriget. SF-revyn är emellertid redan nu i tillfälle att av tyskt, franskt, engelskt, italienskt och amerikanskt material, ge en visserligen ofullständig, men dock en bild av sommarens fruktansvärda krigshändelser, från det stora anfallet i väster i maj, till flygoffensiven mot England i augusti.” [bild 17]

I Sverige var det emellertid inte bara SF:s version av andra världskriget som visades på landets biodukar. Vid sidan av SF-journalen kunde svenskar även se den amerikanska *Paramountjournalen* eller filmbolaget *Fox journalfilm* – samt inte minst den nazityska *Ufa-journalen*. Produktionen av *Ufa-journalen* förefaller ha inletts i början av kriget; i november 1941 etablerades en filial i Stockholm som redigerade den svenska versionen ända fram till krigsslutet. Medial nazipropaganda i Sverige tog sig såtillvida inte bara uttryck i pro-tysk dagspress som till exempel *Aftonbladet*. På bio kunde man se nazitysk

²³ För en genomgång av begreppet “optische Berichterstattung”, se Joseph Garncarz: “The Origins of Film Exhibition in Germany”, *The German Cinema Book* red. Tim Bergfelder, Erica Carter & Deniz Göktürk (London: Routledge, 2002).

journal- och spelfilm – i februari 1942 gick till exempel krigsfilmen *Stukas* upp på en Stockholmsbiograf med *Ufa-journalen* som förfilm – i tidningskiosken kunde man köpa en svensk version av den nazistiska bildtidningen *Signal*, och i radioetern sände svenskar nazipropaganda över Östersjön från den så kallade Königsbergssändaren.²⁴ Faktum är att det i Stockholm under kriget fanns en speciell dokumentärbiograf, Spegeln, där ett veritabelt mediekrig utspelade sig på filmduken. Under rubriken “Dagens Spegelbilder” annonserade exempelvis *Dagens Nyheter* i slutet av september 1941 för följande program: “1, Aktuell SF-revy. 2, Finland i fält – Erövringen av Viborg. Upptagen av filmfotografer från finska arméns nya reportagekompagnier. 3, Paramountjournalen. 4, Eskaderövningarna III – Luftslag i havsbandet [kortfilm]. 5, Ufa-journal med bland annat: en väldig brand har härjat lastkajer och dockor i New York, kriget mot Sovjet-Ryssland: tyska trupper gå i stormbåtar över Dnejpr och besätta den stora industristaden Dnjepropretovsk. Tallinn efter erövringen.”²⁵ Krigshändelser medierade genom allierade journalfilmer visade givetvis upp en helt annan bild av kriget än *Ufa-journalens* nazistiska version av det. Till skillnad från de allierades journaler, ofta beroende av en ständigt förklarande berättarröst, förlitade sig den svenska *Ufa-journalen* på ett rikt bildmaterial och ett dynamiskt bildmontage. Dess systerjournal i Tyskland, *Die Deutsche Wochenschau* – varifrån en mängd bildmaterial hämtades – har just filmhistoriskt ofta betraktats som den främsta filmjournalen under kriget.

Ända in i maj 1945 visades *Ufa-journalen* på svenska biografer. Bara två veckor efter att den slutat att gå på Spegeln, hade en annan kortfilm premiär där: *Buchenwald och Belsen*. På bioaffischer annonserades det om “kamerans fasansfulla vittnesbörd från de tyska koncentrationslägren.” Trots krigets fasor var det en chock för dåtidens biopublik att 1945 se filmer som denna. Utmärglade människor och högar med lik som kastades i massgravar gav ytterligare bevis för Nazitysklands brott mot mänskligheten. Filmens bildmaterial, vilket i maj och juni 1945 snabbt spreds på världens alla biodukar, hade spelats in av brittiska och amerikanska trupper när de i krigets slutskede trängde fram genom Tyskland.

[bild 18]

²⁴ Bosse Schön & Klaus-Richard Böhme, *Signal – Nazitysklands propaganda i Sverige 1941-45* (Stockholm: Bokförlaget DN, 2005); Niclas Sennerteg, *Tyskland talar – Hitlers svenska radiostation* (Lund: Historiska media, 2006).

²⁵ “Dagens Spegelbilder”, bioannons, *Dagens Nyheter* 29/9 1941.

Medial ungdomskultur

svenska biografer dominerade den amerikanska fiktionsfilmen. På biografen Draken och Göta Lejon i Stockholm var till exempel huvudfilmen – efter det att publiken sett *Buchenwald och Belsen* – melodramen *Laura* med Gene Tierney, “ett av de klarast lysande namnen bland de många lovande amerikanska filmungdomarna”, om man skulle tro veckans *SF-nyheter*.²⁶ Efter kriget blev den amerikanska filmdominansen än mer förkrossande; kring 1950 spelades mer än hälften av Hollywoods inkomster in i Europa. Film var häpnadsväckande populärt; efter kriget fanns det mer än 2.500 fasta biografer i Sverige – att jämföra med det tusental som existerar idag. 1956, samma år då reguljära tv-sändningar startade i Sverige, slog biografnäringen ett rekord som ännu står sig vad gäller biobesök per år – otroliga 78,2 miljoner besökare. Filmmediets popularitet berodde till stor del på efterkrigstidens ungdomskultur. En förlängd ungdomstid med utbildning, fritid och ökade ekonomiska resurser gav efter andra världskriget näring åt en blomstrande ungdomlig konsumtionsmarknad. Det är inte minst uppenbart i tidens reklamfilmer där saklig produktinformation fick ge vika för visuella konsumtionsideal präglade av fart och rörelse, sport och design. Ungdomskulturens fritidsaktiviteter förknippades med musik och dans, kläder och film – och den tog sig olika uttryck, från jazzens swingpjattar och fyrtiotalets nalensnåjdare till femtotalets raggare och skinnknuttar. Men den spirande ungdomskulturen innebar naturligtvis även komplikationer. I ett inslag i *SF-journalen* i mars 1948 påtalades det till exempel att “man har sina ungdomsproblem i Stockholm, liksom på många andra ställen. I huvudstaden är problemen särskilt svårlösta på Söder.” På Södermalm hade vissa “ungdomar gått över gränserna för anständigt uppförande, och berett polisen en hel del svårigheter.”

Om biografen var populär bland svenska ungdomar, var musiken kanske än viktigare. LP-skivan hade introducerats 1948, och 45-varvs-singeln – med en låt på varje sida – började säljas ett år senare. Radiotjänst spelade knappt någon populärmusik under det tidiga femtotalet; rock- och popmusiken letade sig därför andra mediala vägar. Radiosignaler

²⁶ *SF-nyheter* nr. 18, 1945.

kände ju inga nationsgränser så framför radioapparaten hemmavid rattade man in reklamfinansierade stationer som Radio Luxemburg eller Radio Monte Carlo. Svenska Dux Radio – som länge varit ett av de största radiomärkena på marknaden – sände till exempel på kortvåg från Tanger eftersom staden var en internationell zon. “Godafton alla svenska kortvågsslyssnare – detta är Dux radio Stockholm-Tanger. Här följer ett nytt önskeprogram i vår serie... och nu låt mig presentera vår diskjockey: Charles Norman.” Ungefär så lät det – men ovanstående är hämtat från en besynnerlig kortfilm, *Skivscheiken* som Europafilm producerade 1952. Filmen var ett samarbete mellan Dux Radio och Europafilm, och iscensatte ett fiktivt radioprogram med uppträdande jazzartister och ungdomar klistrade framför hemmets radioapparat. Medverkade gjorde just Charlie Norman – i beduinutstyrsel bakom sitt piano – liksom Putte Wickman och Reinhold Svensson. **[bild 19-22]**

I sin magistrala krönika *Postwar* menar historikern Tony Judt att radion genom hela femtiotalet behöll sin plats som européernas huvudsakliga källa för information och underhållning. “Det var på radio som folk lyssnade till nyheter, och om det fanns någon slags nationell kultur så formades den långt mer av vad folk hörde än vad de såg eller läste.”²⁷ En sådan nationell mediehändelse i radio inträffade i Sverige i juni 1959. Då satt nämligen inte mindre än två miljoner svenskar uppe mitt i natten och lyssnade på mellanvåg när Ingemar Johansson i tredje rondan golvade Floyd Patterson i New York. Sveriges Radios styrelse hade beslutat att matchen inte fick direktrefereras i svensk radio – ett beslut som vållade folkstorm – varför denna idrottshändelse sändes i realtid via Radio Luxembourg.

Kring 1960 var radiomediet fortfarande statsreglerat i hela Europa. Nationalstaterna hade monopol på vad som sändes, men samtidigt var det mer eller mindre omöjligt att

²⁷ Tony Judt, *Postwar: a History of Europe since 1945* (London: Penguin Books, 1995), 343.

kontrollera vad som gick ut i etern. Följden var allt fler kommersiella radiostationer. I Sverige var de mest kända exemplen Radio Syd, som började sända 1958, men framför allt Radio Nord. På mellanvåg sände den senare i början av sextioalet populärmusik, reklam och nyheter från ett fartyg på internationellt vatten strax utanför Stockholms skärgård. Som ett resultat av Radio Nords popularitet – nästan trettio år efter det att Karl Gerhard beklagat sig över Rundradions präktiga utbud – ändrade Sveriges Radio sin policy och började sända melodiradio en tid senare.

Televisionen – “en maktfaktor”

Det svenska medielandskapet i mitten av femtioalet präglades av att ett nytt medium gjort sig gällande – televisionen. Föreställningar om mediet hade florerat länge; i bland annat *Röster i radio* publicerades det under trettioalet flera artiklar om det nya bildmediet. “Hål i skiva skapar fjärrbild”, var till exempel 1934 rubrik för en tv-artikel. “Det är i stort sett detsamma som sker vid en televisionssändning och en vanlig rundradioutsändning. Bilden... förvandlas – liksom ljudet – till elektriska svängningar, som... slungas ut i rymden... och i en mottagare återvandlas till elektriska svängningar.”²⁸ [bild 23]

Kanske var det genom televisionen som det medialiserade samhället började framstå som en realitet. Tv-utvecklingen i Sverige gick visserligen långsamt, speciellt om man jämför med andra länder. 1952 fanns det till exempel 17 miljoner tv-apparater i amerikanska hushåll, och efter kriget blev amerikansk tv snabbt “en maktfaktor”, som den svenska tv-pionjären Gert Engström uttryckte det – ett medium med “världens största publik.” I början av femtioalet hade han “bilat genom mellan-Amerika. Sett förfallna bondgårdar, men med tv-antennar på taken. Sett myriader av antenner över samhällen. Hört tv-prat överallt. Märkt hur familjelivet till maximum absorberat tv. Märkt hur tv påverkat dagspressen – och veckopressen.”²⁹ Men i Sverige var situationen för tv-mediet länge oklar. Eftersom socialdemokraterna inte riktigt visste vad man skulle göra med detta nya bildmedium tillsattes 1951 en televisionsutredning. Det var till exempel inte självklart att staten skulle

²⁸ “Hål i skiva skapar fjärrbild”, osignerad, *Röster i radio* nr. 48, 1934.

²⁹ Gert Engström, “Så började det...”, *Boken om tv* red. Gert Engström (Malmö: Bengt Forsbergs förlag, 1961), 15.

ha monopol på tv-sändningar; från olika näringslivsorganisationer lades flera förslag fram om kommersiell tv. Det svenska näringslivet hade rentav organiserat en egen "tv-kommité" som ivrigt pläderade för att det nya mediet borde marknadsanpassas. Man var bland annat "övertygad om att en gynnsam utveckling på televisionsområdet endast kunde nås genom att det stora intresset som fanns för kommersiella program också utnyttjades."³⁰ Den socialdemokratiska *Tiden* menade dock sarkastiskt att sådana förslag strålade av "vinstintressets egen lyskraft."³¹

I *Tiden* kunde man också läsa om "filmrädslan inför televisionstarten". Filmbranschen menade på allvar att tv inte borde få sändas efter klockan sju på kvällen eftersom det nya mediet då skulle konkurrera med biograferna – en inställning som *Tiden* menade "var närmast rörande i sin egoism."³² Våren 1956 beslutade så riksdagen att televisionens programverksamhet skulle "skötas av Radiotjänst och hanteras enligt samma public service-grundsatser som gällde i frågan om rundradion."³³ Ofta brukar fotbolls-VM 1958 lyftas fram som den händelse som innebar televisionens genombrott i Sverige. Kurvan för svenska tv-licenser mellan 1958 och 1962 var också närmast vertikal; från tvåhundra tusen till två miljoner tv-licenser på mindre än fyra år. 1960 var samtidigt biografbesöksfrekvensen nere i 55 miljoner. Räknat i biljettintäkter framstår minskningen som ännu mer uppseendeväckande. Från i runda svängar 180 miljoner kronor i intäkter 1956, till bara 120 miljoner fyra år senare.³⁴ Den biograföförelisade filmen var ett medium på nedgång åren runt 1960. Vad gäller konstnärlig prestige kan dock förhållandena snarast beskrivas som det omvända. Svenska Filminstitutet etablerades 1963 och sextioalet innebar en synnerligen vital period för den svenska spelfilmen, med filmskapare som Ingmar Bergman, Bo Widerberg och Jan Troell.

Om radion hade påverkat hur trettiotalets vardagsrum inreddes, kom tv-apparaten än mer att influera hur svenskarnas hem såg ut under det sena femtiotalet. "Så möblerar vi tv-rummet" kunde man till exempel läsa i *Röster i radio & tv* i januari 1958 – underrubriken

³⁰ K. Söderberg, "Om kommersiell tv", *Röster i radio & tv* nr. 19, 1956.

³¹ "Skuggor på tv-bilden", osignerad, *Tiden* nr. 2, 1956.

³² "Filmrädsla inför televisionstarten", osignerad, *Tiden* nr. 8, 1955.

³³ *Hört och sett. Radio och television 1925-1975* (Stockholm: SR, 1974), 192.

³⁴ *Filmen och samhället* (SOU 1973: 53), 97.

löd: “det förvandlade vardagsrummet.” Hur kommer televisionen att påverka våra möbleringsvanor, frågade sig skribenten Ingrid Schrewelius. Måste man titta på tv i mörker, och hur nära apparaten kunde man egentligen sitta? Enligt artikeln fanns de flesta av landets tv-apparater i olika smålägenheter; “i sovstäderna och i växande tätorter utanför de stora städerna.” De var också där man tittade mest. Artikelns expertpanel av heminredare, arkitekter och “familjer med möbeltrivsel i blodet”, var överens om att man borde sitta åtminstone tre meter från tv-apparaten. Den nya skrymmande möbeln var emellertid inte helt lätt att möblera så den smälte in i hemmiljön. Det bästa var, enligt experterna, att göra om hobbyrummet till ett tv-rum. Hade man lägenhet var det svårare, “i den vanliga tvårummaren eller trerummaren gör sig tv ännu mer påmind om sin närvaro som omaka möbel och nykomling. Vi måste bli vän med den, dämpa ner dess fyrkantsdominans och försöka ge den miljö.”³⁵

Under sextioalet steg försäljningen av tv-apparater dramatiskt. Mot decenniets slut lär det funnits en tv för var fjärde europé; i flera länder var det vanligare att folk hade tv än telefon. Televisionens samhälleliga genomslag var emellertid komplicerat. Utbudet var länge begränsat; i Sverige fanns det bara en tv-kanal fram till kanalklyvningen 1969. Det innebar att folk hade en tendens att se på tv, snarare än att intressera sig för olika sorters *tv-program* – även om det fortfarande var dessa program som konstituerade själva mediet. Följderna var märkliga; till och med den smalaste dokumentärfilm kunde under sextioalet samla en miljonpublik framför tv-rutan. Precis som radion trettio år tidigare skapade tv-utsändningar på så vis en gemensam medienationell erfarenhetsvärld. Ett slags allmän visuell kultur etablerades, vilken definierades av det nya tv-mediet. Tv blev snabbt det dominerande etermediet. Redan i nyvalet 1958 debatterade politikerna i tv, och under valkampanjen 1960 talas det om det föreståndet omröstningen som “Sveriges första tv-val”. På en europeisk nivå blev televisionen omgående betydelsefull. “Att vara fransman, tysk eller holländare blev nu något som formades mindre av utbildning eller nationella tilldragelser, än av folks förståelse av det televisuella bildflöde som strömmade ur apparaterna hemmavid.”³⁶

³⁵ Ingrid Schrewenius, “Så möblerar vi tv-rummet” *Röster i radio & tv* nr. 3, 1958.

³⁶ Judt, 345.

Programmässigt liknade televisionens utbud radions. Tv-nyheter började man till exempel med redan 1958. I september det året sändes “Aktuellt” för första gången. Sättet att presentera nyheter i televisuell form hämtades från radion och journalfilmen, men tv-tekniken var till en början svår att bemästra. Det var något som med all tydlighet framgick i den allra första Aktuellsändningen där reportern Lars Ag både försökte rapportera om fiskekriget på Island, och hålla koll på en trilslande studioteknik – vilket alls inte lyckades.³⁷ [bild 24]

Som folkligt populärmedium visade televisionen framför allt sin potential i olika slags underhållningsprogram. De personer som uppträdde i tv blev snart bekanta ansikten i de svenska vardagsrummen; det var som om man kände personerna i rutan fast man aldrig träffat dem. Under televisionens pionjärtid är Lennart Hyland förmodligen det bästa exemplet på en person som alla föreföll känna. Hylands karriär är också tidstypiskt för den sena mediemoderniteten; från pressen gick han över radion till det nya tv-mediet. Han blev banbrytande inom både radio och tv; ett slags medial folkidol som samtidigt förnyade genrer som exempelvis det sociala radioreportaget i serien “Med mikrofonen i andras yrken”. Som programledare och konferencier i underhållningsprogram fick Hyland sitt stora genombrott i radio med program som “Lördagskväll” i slutet av fyrtioalet och “Karusellen” i början av femtioalet. Men det var ändå i tv som Hyland kom till sin fulla rätt. “Nu kommer Hyland” kunde man läsa i en hyllningsartikel i *Röster i radio & tv* i januari 1958. Titta i kväll på tv, uppmanade skribenten Ulf Nilsson: “det lätta handlaget, den publikvingande charmen – och energin och explosionsförmågan – det är Hyland, publikgunstlingen.”³⁸ [bild 25]

Med “Hylands hörna” blev snart Lennart Hyland en av landets allra mest folkkära personer. “Hylands hörna” var en så kallad “talk show” med amerikanska förebilder, och på många sätt blev programmet det stora genombrottet för tv-underhållning på

³⁷ För en diskussion kring den mediala nyhetsförmedlingen i radio och tv, se Monika Djerff-Pierre & Lennart Weibull, *Spegla, granska, tolka. Aktualitetsjournalistisk i svensk radio och tv under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 2001)

³⁸ Ulf Nilsson, “Nu kommer Hyland” *Röster i radio & tv* nr. 3, 1958.

sextiotalet.³⁹ Programmet behöll också sin popularitet; samma år som serien lades ner 1982 var “Hylands hörna” fortfarande det mest sedda tv-programmet med 65 procent av

³⁹ Dag Nordmark, *Finrummet och lekstugan. Kultur och underhållningsprogram i svensk radio och tv* (Stockholm: Prisma, 1999), 230.

Hylands tv-program var på många sätt det som *de facto* konstituerade televisionsmidiet. Även om medieteoretikern Marshall McLuhan under sextio- och sjuttio- och åttiotalet menade att mediet var budskapet, var det ändå programmen som utgjorde själva tv-mediet – åtminstone för dem som tittade. Tv under sextio- och sjuttio- och åttiotalet var dock ett fundamentalt olik medium om man jämför med hur tv fungerar idag. Numera kan man ju se på tv så fort man slår på apparaten, men så har det inte alltid varit. Sveriges television (SVT) var ända fram till mitten av åttiotalet ett medium som baserades på de program som visades – emellan dem var det tyst. Denna programstruktur både liknade och skilde sig från andra medier. Den biograföversiktade filmen hade exempelvis slutat med att programmeras med huvudfilm, kortfilm och journalfilm kring 1970; den senare genren hade för övrigt blivit obsolet i och med televisionens nyhetsprogram. I radion levde programstrukturen kvar, även om det sällan var helt tyst i etern. Men till skillnad från idag kunde SVT så sent som i mitten av åttiotalet fortfarande visa en tom bild i flera minuter. Inga trailers, inga teasers, inga svischande logotyper eller utdrag ur kommande program – bara en stilla pausfågel och en sakta tickande klocka i väntan på nästa program. Om medieteoretiker internationellt menat att televisionen kännetecknades av ett ständigt bildflöde, ja att detta flöde rentav var det mediespecifika med tv, kan de inte ha tittat på svensk tv. Under mycket lång tid var det programmen på SVT som konstituerade själva mediet – mellan dem rådde tystnad.

Mediehistoriskt var den här programfixeringen närmast en kvarleva från stumfilmens dagar med bioprogram bestående av olika kortfilmer som följde på varandra, och det skulle dröja långt in i åttiotalet, framför allt med introduktionen av kommersiell tv, tills detta mediala utseende ändrade sig. Hursomhelst kom tv att bli sextio- och sjuttio- och åttiotalets ledmedium. Sportprogram på tv lockade exempelvis en allt större publik; 1970 var det mest sedda programmet alla kategorier – med 82 procent av tittarna – matchen mellan Sverige och Sovjetunionen under ishockey-VM i Stockholm. Radion och pressen hamnade alltmer i skugga; det medialiserade samhället föreföll i ökande grad vara ett televisuellt samhälle. Lyssnandet i radions rikskanaler minskade på kvällarna, även om regionala sändningar alltmer började hitta sin publik. “Nyhetsprogrammen i radio kunde också behålla sin ställning”, som medievetaren Stig Hadenius påpekat i sin stora mediegenomgång, *Kampen*

*om monolet. Sveriges radio och tv under 1900-talet.*⁴⁰ Parallellt med att SVT började sända i ytterligare en kanal 1969, TV2, inleddes också sändningar i färg.

I historiska översiktsverk kring den svenska televisionens sjuttioal brukar det framhållas att mediet då "vänstervreds". Vad som menas med det är inte alltid helt klart, men tveklöst sändes då en rad uttalat politiska program, framför allt aktualitetsprogram med fokus på "tredje världen" och mer eller mindre vänsterpolitiska dokumentärer. Det mest omdebatterade tv-programmet 1971 var till exempel serien, "Från socialism till ökad jämlikhet" av Hans O. Sjöström och Carl Slättne. I denna kritiska serie om arbetarrörelsens historia, skildrad från ett vänsterradikalt perspektiv, försökte Sjöström och Slättne med marxistiska förtecken revidera socialdemokraternas version av den svenska nutidshistorien. Serien blev en av de allra mest utskälda i SVT:s historia och orsakade en stor pressdebatt, vilken till slut ledde till att serien fälldes i Radionämnden.

Många som arbetade på SVT under sjuttioalet hade vänstersympatier, vilket givetvis på ett eller annat sätt avspeglades i de program som producerades. Mediets objektivitet kom därför att ifrågasättas, i synnerhet efter det att socialdemokraterna förlorat regeringsmakten 1976. Faktum är att sjuttioalets debatt om tv på många sätt påminde om kritiken av den svenska filmen på trettioalet. Mediet ansågs fördummande och invektiv som "nollmediet" och "dumburken" förekom i den allmänna diskussionen. I slutet av decenniet dök ytterligare ett bildmedium upp på marknaden – videon – som accentuerade denna motvilja mot de rörliga bilderna. Videon skapade oro; i slutet av sjuttioalet genomfördes en omfattande videogramutredning med en kulturpolitisk och moralisk infallsvinkel. Utredningen försökte redogöra för, och därmed undvika de skadliga inverkninlar som videon kunde medföra, men lyfte också fram de möjligheter som den nya tekniken skapade. Videoförsäljningen gick till en början trögt; folk ansåg tekniken alltför dyr. Men snart började man inse möjligheterna med att kunna spela in tv-program – eller hyra videofilm. Den svenska videomarknaden expanderade därför kraftigt i början av åttiotalet, något som snabbt ledde till den så kallade "videovåldsdebatten". Det mest famösa inslaget i denna debatt var "Studio S" sändning av tv-programmet "Vem behöver video?" i december 1980. Här diskuterades indignerat videovåld och filmpåverkan på barn och

⁴⁰ Stig Hadenius, *Kampen om monolet. Sveriges radio och tv under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998), 218.

ungdom med politiker och inbjudna föräldrar – kunskapen om hur film- och videomediet dramaturgiskt fungerade var dock närmast obefintlig. **[bild 26]**

Avslutning

Mediehistoriskt erinrade videovåldsdebatten om Per Albin Hanssons utfall mot Nick-Carter-litteraturen mer än sjuttio år tidigare. Den påminde också om den borgerliga offentlighetens oro under tjugotalet för att de breda folklagren skulle duperas av massmediernas utbud – liksom om trettioalets “pilsnerfilmdebatt”. I början av åttiotalet tittade svenskarna på tv i genomsnitt ungefär två timmar varje dag. Det var en betydligt mer omfattande mediekonsumtion än tidigare under seklet. Samtidigt var argumenten mot medierna – liksom för dem – påfallande lika. Övergången till ett samhälle präglad av medier hade såtillvida varit en långsam process, bara undantagsvis präglad av några större omvälvningar. För många svenskar i skarven mellan tjugo- och trettioal så var medier en nästan lika naturlig del av vardagen som de var kring 1980. Tidningar och radio, grammofonskivor och film, tv och video användes båda till nytta och nöje. Man läste, lyssnade och tittade både privat och offentligt – och mediernas innehåll var både högt och lågt. Perioden 1930 till 1980 innebar ett slags medial formering av Sverige där i princip samma spelfilmer, radio- och tv-program sågs av hela befolkningen – vilket i viss mån upphävde skillnaden mellan stad och landsbygdsens mediala erfarenhetsvärld.

Mediehistoriskt kan perioden kanske sammanfattas som en rörelse mellan det privata och det offentliga; mellan hemmens gnistrande kristallmottagare och biografens svarta mörker. Den här rörelsen inbegrep också ett ständigt pendlande mellan det “höga” och det “låga”, mellan didaktisk information och längtan efter underhållning och eskapism (speciellt under krigsåren), mellan kulturell nivellering och ungdomlig hedonism. Som debatterna ovan antyder förblev dock mediernas kulturella hierarki förvånansvärt statisk: press och radio

var finare än film och television – för att nu inte tala om video – medan den omvända

